

التراسل الأسلوبي

في الشعر الحديث

د. ياسر جابر الجمال

أستاذ الأدب والنقد

الطبعة الأولى

2023

التراسل الأسلوبى

في الشعر الحديث

د. ياسر جابر الجمَّال

أستاذ الأدب والنقد

الطبعة الأولى

٢٠٢٣م

توطئة.

التشكيل اللغوي يتناول عددًا من الدراسات يتصل بعضها ببنية الجملة – خبرًا وإنشاءً– وعلى الرغم من أن الكلام العربى لا يخرج منطقيًا عن أحد هذين المستويين: الخبري والإنشائى ،إلا أننا في الشعر السكندري نلتقى بخصائص فارِقَة ، وهو أن تكون الجملة خبرية ، والحقل الدلالى لها إنشائيًا ، والعكس صحيح.. والبعض يتصل بقيم بلاغية أهمها على الإطلاق شيوع الكنايات ، ولا يلجأ السكندريون إلى التضمين أو التدوير إلا قليلًا على عكس المجايلين لهم من شعراء الأقاليم الأخرى؛ لذلك تشيع الجمل القصيرة في شعرهم ،ويبدو الانتقال المستمر بين المعانى في النص الواحد دون أن تقع القصيدة في الخلل الدلالى .

وفي هذا الكتاب يرصد الباحث هذه الظواهر محاولًا الوقوف على الأبعاد الدلالية لها.

أولًا : مستوى اللغة الشعرية :

إننا عندما نرصد مستوى اللغة في الشعر السكندري في النصف الثانى من القرن العشرين ، نجد " أن كل لغة في وجودها الفعلى ، هى نص نوعى يتمتع بكفاءة بنائية قادرة على إسقاط ماهيته في وعى متلقيه ، غير أن طبيعة اللغة المخاتلة تضفى على نصها – أيًا كان نوعه – سمة أخرى ، ربما كانت مغايرة للأولى ، هى طواعيته المذهلة لفعل الواعى عليه ، ومن ثم إضفاء ماهية خاصة بالوعى أكثر من خصوصيتها بالنص ، ذلك أن اللغة ، حتى في أشد صورها صرامة – أعنى اللغة العملية – حمالة ذات أوجه "[1] .

إلا أن القاموس اللغوي لدى الشعراء في العصر الحديث ظل " نفسه لم يتجاوز الشعراء استخدام السيف والرمح في وصف المعارك ، رغم تطوّر الأدوات المستخدمة فيها "[2] ، ونذكر مثالًا عن ذلك في وصف البارودي[3] لمعركة .

أسلّة سيفٍ ، أم عقيقةُ بـارقِ   أضاءت لنا وهنًا سماوة بارق ؟

لوى الرَّكبُ أعناقًا إليها خواضعا   بزفرة محزونٍ ونظرة وامق

---

[1] محمد فكري الجزار : لسانيات الإختلاف" كتابات نقدية " ، الهية العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٥م ، ص٥.

[2] فائزة خمقانى : بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر " الأخضر فلوس – مشري بن خليفة – حكيم ميلود عينة) ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر ، ٢٠١٠م ، ص١٢.

[3] محمود سامى البارودي : ديوان البارودي ، حققه وضبطه وشرحه ، على الجارم ، محمد شفيق معروف ، دار الكتب المصرية ، ١٩٤٢م ، ج٢/ ٣٥٤.

في هاتين الشطرتين نجد أن "البارودي" وهو يمثل اتجاهًا جديدًا في الشعر بالنسبة للمرحلة الزمنية التى عاشها – الإحياء والبعث- مازال يستخدم ذات أدوات القدماء ، من حيث "وصف السيف والركب كما لو أن المعارك تدور رحاها في زمنه بالسيف والرمح ، وليرجع بألفاظه إلى الماضى التليد ويحييه من جديد ، وإن تغير الزمن والناس ، فالشاعر التقليدي بذلك لم يدرك بعد انفصاله عن الأقدمين ، ولم يستطع أن يدرك زمنًا شعريًا متبدلًا عن الأزمنة الماضية التى اعتبرها النموذج ، ونجدها نماذج كثيرة عن هذا القاموس التقليدي بمختلف حقوله الدلالية وأشكال تراكيبه من الناحية النحوية والبلاغية"[1] .

والشاعر الحديث أو المعاصر لنا يحتاج أن يتناول اللغة بصورة تتناسب مع ما يطرحه من قضايا وأفكار، لا ينبغى عليه أن يستعير قوالب الماضى ويسكب فيها تجارب الحاضر ، ففى هذه الحالة ستخرج باهته ، "فالشاعر مع اللغة أشبه بمن يحاول أن يقيم علائم واضحة داخل ماء متحرك ، فهو يجابه إلى جانب الحركة التى لا تكاد توقف ،التشابه الذي لا يكاد يتناهى ،إنه يستخدم (لغة الناس) ولا مناص له من ذلك ، ويجد بين يديه نفس الكلمة التى قيلت آلاف المرات ، وعلقت بها من خلال ذلك كله عشرات الإيحاءات ، واستخدمت من قبل في معارض باردة وفاترة

[1] فائزة خمقانى : بنية النص في الشعر الجزائري المعاصر " الأخضر فلوس- مشري بن خليفة – حكيم ميلود عينة) ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ،الجزائر ،٢٠١٠م ،ص١٢.

ودافئة وساخنة وتعرضت من ثم لعوامل التمدد والانكماش ، وهو عليه من خلال ذلك كله – ومع ذلك كله – أن يستخدم نفس الكلمة استخدامًا جديدًا مستقلًا تنسب بها إليه ، وأن يردد شكوى الشاعر القديم (ما أرانا نقول إلا معارًا) ، لكنه حين يلتقط الكلمة يحاول أن يكسبها معنى الاستقلالية والتلاؤم مع ما حولها والملكية الفردية لها ، وإذا عُدنا مرة أخرى إلى طريقة صهر العناصر لكى تتلاءم مع بعضها البعض من خلال كيمياء الشعر ، فإن مفردات اللغة في القصيدة لابد أن تمر بدورها بمرحلة مشابهة ، إنها تحتاج لأن تكتسب درجة حرارة متقاربة ، ودرجة بريق متواز ، ونفسًا شعريًا متجانسًا تصبح اللغة من خلاله مِلْكا لقائلها ولا يصبح هو مِلْكا لها"[(١)].

هذا يؤكد لنا بصورة واضحة أن الشعراء أو الأدباء لابد أن يكون لديهم اللغة الحيَّنية – لغة الوقت – وإلا سوف تمارس اللغة عليهم سلطات متعددة "لأن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هى السماح لكل إنسان أن يوصل لنظائره تجربته الشخصية "[(٢)] ، وهذا" الأمر يختلف بالنسبة إلى الشاعر حيث يأتى الإفصاح والبيان عن طريق اللغة باعتبارها خطوة في سبيل الكشف عن النفس وعن الكون أيضًا "[(٣)].

[(١)] أحمد درويش : القصيدةُ المعاصرةْ . . بين الاستقلالِ والانتماءْ ، ص٤.

[(٢)] جون كوين : اللغة العليا ، ترجمة ، أحمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٥م ، ص٧.

[(٣)] حلمى خليل : الكلمة دراسة لغوية ومعجمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ١٩٨٠م ، ص٧.

وفي هذه الخطوة "يصبح الشاعر في تعامله معها ، وفي رغبته في إعطاء لون من الاستقلال لتجربته عارفًا بالحدود المختلفة التى تختلط في أعين الآخرين ، وتتميز بفضل تجربته إن كانت ناجحة ، ويصبح شأنه مع ذلك الموج - المتحرك حركة دائمة والمتشابه تشابها لانهائيا - شأن البحَّار الخبير الذي يفرق بين موجة له وموجة عليه ، والذي يعرف خطه الملاحى فوق صفحة الماء وكأنه طريق معبد محدد الجانبين ، يراه بوضوح ،ويعرف انحناءاته ومخاطره ،ويشعرنا بمتعة الحركة فيه ، وبأننا نملك البحر ولا يملكنا ،ونغوص معه داخله فنكتشف الأسرار دون أن يبتلعنا ، لكن هذا الاستقلال الذي يمكن أن تتشعب مظاهره وتنطبق على كثير من جوانب العمل الشعري ، تقابله خاصية أخرى هى الانتماء وهى خاصية تتميز بها القصيدة الجيدة ، فهناك دائمًا (الحبل السري) الذي يربط بين القصيدة وشىء ما في عالمنا والذي تتوقف على درجة إحكامه وإشعاعه ومدى مباشرته أو عدم مباشرته ، ومدى تعدد واتساع وحدات الشبكة التى ترتبط به أو ضيقها وانحصارها ، يتوقف على ذلك كله أشياء كثيرة ترتبط بمعايير تقييم القصيدة ،وقد تختلف من عصر إلى عصر ومن أدب إلى أدب ، لقد كان الشاعر التقليدي يربط مباشرة بين القصيدة وموقف معين في زمان معين لشخص معين ، عندما كانت قصيدته تتصدرها عبارات مثل "وقال يمدح فلانا وقد فعل كذا " و " وقال يواسيه وقد حدث له كذا " ،وهو من

خلال ذلك الربط كان يظهر لنا (الحبل السري) واضحًا ، لكن ذلك الحبل كان خادعًا في كثير من الأحايين ، فلم تكن المياه كلها تصب في ذلك الاتجاه ، ولا كان الإشعاع يركز على هذه البقعة وحدها ،وإلا لما بقى لنا من ديوان المتنبى شىء. ولكن دائرة التبعية كنت تتسع فتشد إليها كثيرًا من المواقف ، واشعاعات الضوء كانت تتسرب فتغمر كثيرًا من النفوس ،وهى من خلال ذلك تتخطى حاجز الزمان والمكان ،وجاءت فترة على القصيدة الحديثة حاولت أن تنكر فيها وجود (التبعية) تخوفًا من الوقوع في دائرة (شعر المناسبات) ،وأن تجعل نفسها تدور في " المطلق " أو أن توهم بذلك أو أن تتكلفه ، وكثيرًا من الأزمات التى وقعت فيها القصيدة الحديثة جاءت من وراء الجري وراء ذلك السراب " المطلق " دون اصطناع جيد لأدواته الضرورية ، لقد كان " جوته " يقول : إننى لم أكتب شيئا إلا ووراءه مناسبة ما " ، والمهم أن كيف تستغل المناسبة وهى " دافع خاص " في إبداع فن يكون ذا " إشعاع عام ، ويجعل هذه المناسبة تنسَى ولا تنسَى في آنٍ واحد. إن الذي صمم (برج إيفل) في فرنسا صممه في الواقع بمناسبة إقامة معرض للصناعات الحديدية في باريس سنة ١٨٨٩م وكانت تلك المناسبة هى (الحبل السري) الذي يربط استقلالية العمل الفنى بلحظة معينة في الزمان والمكان دون أن يفقده عمومية الفن وخلوده"[١].

---

[١] أحمد درويش : القصيدةُ المعاصرةْ .. بين الأستقلالِ والأنتماءْ ، مرجع سابق ، ص٣

وفي سبيل الوقوف على هذه الظواهر يرصد الباحث عددًا من الظواهر اللغوية في الشعر السكندري كالأساليب والتقديم والتأخير وغير ذلك.

الأساليب.

الأسلوب لغة : " يقال للسطر من النخيل : أسلوب ، وكل طريق ممتد ، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق ، والوجه ، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوء ، ويُجمَع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه ،والأسلوب ، بالضم : الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه "[1].

ومن ذلك يتبين أن الأسلوب في تأسيسه اللغوي يدل على الطريقة والوجه ، سوءًا كانت في الكلام أم غيره ، ومن ذلك أخذت الدلالة الاصطلاحية للأسلوب في الكلام ،وهى الطريقة التى ينسج عليها الكاتب والمؤلف منطقه في الكلام .

الأسلوب اصطلاحًا :" الأسلوب هو الطريقة الكلامية التى يسلكها المتكلم في تأليف كلامه واختيار ألفاظه ، أو هو المذهب الكلامى الذي انفرد به المتكلم في تأدية معانيه ومقاصده من كلامه أو هو طابع الكلام أو فنه الذي انفرد به المتكلم كذلك" [2].

إلا أننا يجب أن نشير في إلماحة سريعة للفرق بين الأسلوب في الكلام ، والتراكيب التى يتكون منها هذا الكلام ، حيث "إن الأسلوب غير المفردات والتراكيب التى يتألف منها الكلام ، وإنما هو الطريقة التى انتهجها المؤلف في

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ، مادة (سلب) ، ج١/٤٧٣.

[2] محمد عبد العظيم الزُرْقانى : مناهل العرفان في علوم القرآن ، مطبعة عيسى البابى الحلبى وشركاه ، ط٣ ،(د-ت) ، ج٢/٣٠٣.

اختيار المفردات والتراكيب لكلامه ،وهذا هو السر في أن الأساليب مختلفة باختلاف المتكلمين من ناثرين وناظمين؛ مع أن المفردات التى يستخدمها الجميع واحدة والتراكيب في جملتها واحدة ،وقواعد صوغ المفردات وتكوين الجمل واحدة" [1].

وهذا يقودنا إلى مفارقة أخرى تؤدي إلى ضرورة التفرقة بين ماهو من أساس البنية اللغوية كتقديم أدوات الاستفهام؛إذ إن لها الصدارة في الكلام ،وتقديم شبه الجملة كذلك ، وبين التقديم والتأخير الذي لا يقوم ولا يعتمد على ذلك ، وإنما قصد له المؤلف قصدًا ،وهو بذلك يريد أن يُنشىء دلالة جديدة في كلامه ، فالناس " يختلفون فيما بينهم اختلافًا بعيدًا ما بين خامل ونابه في صنعته وضعيف وبارع في حرفته ،وهذا الاختلاف لم يجىء من ناحية مواد الثياب المخيطة ،ولا من ناحية الآلات والأدوات والطرق العامة التى تستخدم في الخياطة ، إنما جاء الاختلاف من جهة الطريقة الخاصة التى اتبعت في اختيار هذه المواد وتأليفها ، واستخدام قواعد هذه الصناعة في شكلها وهندستها ،.. لذالكم البيان اللغوي في أية لغة ما هو إلا صناعة ، موادها وقواعدها واحدة في المفردات والتراكيب؛ولكن البيان يختلف بعد ذلك باختلاف الطرائق والأساليب" [2] .

---

[1] المرجع السابق : ج٢/٣٠٣.

[2] محمد عبد العظيم الزُّرْقانى : مناهل العرفان في علوم القرآن ،ج٢/٣٠٤-٣٠٥.

وهذا ما عمد إليه "عبدالقاهر الجرجانى" في تعريف (الأسلوب) حيث يرى أنه : الضرب من النظم والطريقة" [1] ، لذلك " فقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من "عبدالقاهر الجرجانى" و"ابن خلدون" وغيرهما من العلماء... إذ إن هناك آراء متعددة حول الأسلوب ، وعند العلماء الغربيين القدامى بخاصة عند أرسطو ، كما كثرت الآراء عند المعاصرين في موضوع الأسلوب ، وقد تنوعت الأساليب ، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمعتدل والجزل ، إذ إن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفنى وغيرها من الأساليب التى تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب" [2].

وفي رصد الظواهر اللغوية البارزة في الشعر السكندري في النصف الثانى من القرن العشرين ، نجد عوامل عديدة تضافرت في كتابات هؤلاء الشعراء كالبحر ، والاستقلال النسبى لهذه المدينة ، وعوامل أخرى تم الإشارة لها في بداية الدراسة – التمهيد– .

[1] عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز في علم المعانى ، تحقيق ، محمود محمد شاكر أبو فهر ، مطبعة المدنى بالقاهرة دار المدنى بجدة ، ط٣ ، ١٤١٣هـ ١٩٩٢م ، ج١/ ٤٦٩.

[2] على حاجى خانى : الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبى من منظور القرآن الكريم ، إضاءات نقدية (فصلية محكمة) ، السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/ كانون الأول ٢٠١٢م. ص٧٧.

فإذا نظرنا إلى ملامح " التكوين الثقافي لـ"عبدالعليم القبانى" نجد أثر ذلك على لغته الشعرية ، فحفظه للقرآن الكريم في طفولته وشغفه بالقراءة والاطلاع حتى اشتهر بأنه (الزبون الهادئ) بمكتبة البلدية الضخمة الذي يعرف أماكن الكتب أكثر من موظفيها! ، هذا الشغف الذي جعله ينهل من شعر الأقدمين ، أمثال: "المتنبى" و"المعري" و"بشار بن برد" و"ابن الفارض" ، وغيرهم... ويغوص في أعماق شعر النهضة الشعرية وزعماء مدرسة الإحياء من "البارودي" إلى "شوقى" الذي اتخذه المثل الأعلى للشعر العربى ، ... وكذلك "حافظ إبراهيم" الذي تأثر بشعره في مجموعه ، كما قرء أشعار المجددين من أمثال "خليل مطران" و"خليل شيبوب" و"إلياس أبو شبكة" ، و"إبراهيم ناجى" ، و"محمود حسن إسماعيل" ، و"أبو القاسم الشابى" ، و"صالح جودت" و"على محمود طه" ، الذي كاد "عبدالعليم القبانى" أن يصبح صورة ونسخة كربونية منه ، "إيليا أبو ماضى" ، "وصلاح عبدالصبور" ، وغيرهم... كما تشبع أشعار "طاغور" ، "جورج سفيرس" ، "جاك بريفير" ، "شيللى" و"نجفيلو" وغيرهم ... هذه الثقافة الواسعة والمتعمقة التى تجمع بين القديم والحديث ، وبين الشرقى العربى والغربى الأجنبى عن طريق ما ترجم منها إلى العربية هى التى وشمت ونسجت العالم اللغوي للقبانى"[1] .

---

(١) أمل سعد: شعر عبدالعليم القبانى دراسة فنية ، ص٦٢٣-٦٣٤.

وفي ذلك يقول "القبانى" في قصيدة (الصف الأول) [1]:

اليوم:

ولأول مرة ،

في تاريخ الأمة ،

عقدت جلسة مجلس شورى النواب الآعلى

* * * *

جلس السلطان وأعلن بدء الجلسة ،

بخطاب رائع ،

قرر فيه على النواب وجوب الطاعة ...

وتناول حق الشعب الدائم في إبداء الرأي..

وكذلك حق العرش الدائم في تنفيذه ،

أو تعطيله ،

أورفضه ،

---

[1] عبدالعليم القبانى :ديوان بقايا سراب ،الإسكندرية ،ص٥٠-٥١.

في هذه المقطوعة من القصيدة مجموعة من الأساليب التى أضفت عليها تشكيلًا لغويًا ، وخروجًا عن القولبة الواحدة ، بدايتها الأسلوب الخبري الذي تحدث به "القبانى" عن صورة المجتمع من خلال ذكر موقف الشعب والعرش ، متجاوزًا بعد ذلك إلى تقرير الحالة والوضع القائم من خلال استخدام الأفعال الماضية التى تدل على الثبات ، وقد صبغ الشاعر المقطوعة بصبغة التقرير ، وجاءت مفرداته مشبعة بالحزن المشوب برفض الواقع مع إظهار [مكانة] الواقعة وهول الحدث"[(١)].

و"القبانى" يصور بهذا القصيدة صورة رمزية ، ويحمل عليها قضايا تعتمل في ذهنه وتنسج على كلماته عن واقع حوله بألفاظ غاية في الدلالة والتعبير عن المراد ، من خلال استخدام (السلطان – العرش – المجلس الأعلى)؛ ليؤكد على الحالة التى يعيشها المجتمع ، كما أنه يكثف في آخر المقطوعة ، ويحسم الأمر في أنه كله بيد السلطان.

وفي ذلك يقول "القبانى" في قصيدة (الحانة)[(٢)]:

وتمر سوسنةٌ صغيرة

في الخمس بعد العاشرة

---

(١) زيد خليل القرالة : التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص" دراسة تطبيقية" ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مج ٧ ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م ، ص٢٣٠

(٢) عبدالعليم القبانى :ديوان انطلاق ،الإسكندرية ،١٩٨٩م ،ص٣٥.

بين العيون الداعرة

صداحة تتلطف

وعلى يديها ... "مقطف"

وتموج نغمتها بأفق الحانة

تدعو الرفاق إلى اجتلاء الطلعة

وإلى شراء السلعة

ويعد أجراهم إلى النهد الغرير

كفا لهيفة

ليداعب القلب الصغير

....

لكنما العصفور، راوغ صائده

أهو الدلال ؟

أهو الملال؟

أم ذاك ترويج البضاعة ؟

كل الذي أدريه أن الصائد النزق الجموح

يسعى لترويض الغزاله.

لقد ظهرت في هذه المقطوعة من القصيدة مجموعة من الأساليب التى أضفت عليها تشكيلًا لغويًا ،وخروجًا عن النمطية الواحدة ، بدايتها الأسلوب الخبري الذي تحدث به "القبانى" عن هذه الفتاة التى يمارس عليها الفقر كافة أنواع السلطة ، متجاوزًا بعد ذلك إلى الأسلوب الإنشائى من خلال الاستفهام الذي "يشيع في النص شيوعًا بينًا ، ويظهر أن الاستفهام الغالب هو الاستفهام

الإنكاري ، يليه التعجب الذي يتضمن الاستنكار أو التهكم ، وقد صبغ الشاعر معظم الاستفهام بصبغة الرفض ، وجاءت مفرداته مشبعة بالحزن المشوب برفض الواقع مع إظهار [مكانة] الواقعة وهول الحدث"[1].

و"القبانى" يصوِّر بهذه الفتاة ويحمل عليها قضايا تعتمل في ذهنه ، وتنسج على كلماته عن واقع حوله بألفاظ غاية في الدلالة والتعبير عن المراد ، من خلال استخدام (سوسنة – داعرة - النزق)؛ ليؤكد على الحالة التى يعيشها المجتمع ، من تشرد الصغار ، والنظرات الداعرة التى ترمقهم ، كما أنه يكثف في آخر المقطوعة ويكثر من الاستفهام" بهذا الكم ، وبهذه الكثافة ، والنوعية يمثل ملمحًا واضحًا في النص ، ويأخذ مساحة في لوحات النص... ، وقد جاء في مجمله يمثل محاجة تراوح بين العقل والعاطفة ، ومع غلبة العاطفة لما لها من دور في أداء المأمول؛ فذِكْرُهُ

---

[1] زيد خليل القرالة : التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص" دراسة تطبيقية" ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مج ٧ ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م ، ص٢٣٠

[للفتاة] في جملة من المفردات يختزن شحنة من العاطفة المتأتية من استحضار [الدلالة] ، واستمرارية استحضارها. ويُلَاحَظ أن هذا الاستفهام قد حُشِد في المشاهد [الثلاثة الأخيرة] ، أما المشاهد [الأولى] فقد خلت من الاستفهام ، وهذا يفصح عن أن موقعية الاستفهام كانت مُوَظفَة بشكلٍ ينسجم مع توزيع النص وبنائه ، وبما أن الاستفهام من النمط الإنكاري ، ويختزن العاطفة المستمدة من [الشعور بالألم] ، فإنَّ ذلك يمثل [رفضًا لواقع مؤلم من حوله ، كما أن] الاستفهام يكفى في المشاهد [الثلاثة] الأولى ما يسمح بإفراد المشاهد [السابقة] للمحاججة"[1].

كما أن الانتقال بين أدوات الاستفهام الهمزة و (أم) يدلّ على الالتباس والتشكك بين عدة أمور ، كلاها أقوى من الآخر ، وهذا يدلّ على شدة الألم والحيرة التى فيها الشاعر ، جراء موقف الفتاة.

كما يأتى الأسلوب الخبري لدى "عبدالمنعم الأنصاري" في دلالة منه عن الإخبار بسقوط قرطبة حيث يقول في قصيدة (لؤلؤة)[2] :

سقطت هنا بالأمس لؤلؤة   منى وراء مشارف الزمن

ومدائن قد كنت أعرفها   بقبابها يومًا وتعرفنى

كانت ويا ماكان ثم هوت   بقلاعها في بؤرة العفن

---

(1) زيد خليل القرالة : التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص "دراسة تطبيقية" ، ص٢٣٠

(2) عبدالمنعم الأنصاري : الأعمال الكاملة ، ديوان ، ص١٦٣.

إن هذه المقطوعة التى اعتمد "الأنصاري" فيها على الأفعال الماضية (سقطت – كنت – هوت) ليعمق لدى المتلقى الإحساس بالبعد ، والاستحالة من العودة لهذه المدن التى كانت ضمن بناء الأمة في الماضى.

و يقول "الأنصاري" في الأسلوب الإنشائى في قصيدة (**رسالة إليها**)[1] :

املأ كئوس المنى يا شعر من نبضى   واجمع لها كل ما تهوى من الروضِ

واحمل لها أغاريد الظنون إذا   رقت .. ودعنى على جمر الأسى وامضِ

وطف بمخدعها عند الأصيل   رف السماء على شباكها الفضى

وأقبلت في غلالات مؤرقة   تبكى على صدرها المستكبر الفضى

وأقبلت في غلالات مؤرقة   تبكى على صدرها المستكبر الفضى

وأقبلت في غلالات مؤرقة   تبكى على صدرها المستكبر الفضى

---

[1] عبدالمنعم الأنصاري : الأعمال الكاملة ، ص١٧٥.

لتفـتح البـاب فـدخل دونمـا وجـل   وضمها..ضـم .. لاتخجـل.. ولا تفـض

ونم على صدرها الحانى ..فإن سألت   مـتى هبطنـا مـن الفـردوس لـلأرض

جاء الحديث في هذه المقطوعة متكفًا بالأسلوب الإنشائى الذي استخدمه "الأنصاري" متمثلًا في فعل الأمر الذي تكرر في المقطوعة (املأ، اجمع ، احمل ، امض ، طف ، نم ،) ، ثم ينوع "الأنصاري" في آخر المقطوعة مستخدمًا النهى في (لا تخجل ،لا تفض).

كذلك نجد "فؤاد طمان" الذي قضى حياته بين الواقع والمثال ، يغاير بين الأسلوب الخبري والإنشائى في قصيدته (الجنرال)[1] ، حيث يقول:

لم تعُد سُترةُ "الجنرال" مُلائمةً

وعليه إذن أن يُجردها من نياشِينِهِ ،

وعلامةِ رُتبتِهِ ..

ثم يُخفِيَها في صناديقهِ المغلقَة !

[1] فؤاد طمان: ديوان فؤاد طمان" ،دار السفير ،ص٥٢

* * * * * * * * *

لن يقود الكتائبِ ..

ليست هناك من القصر حتى الحدود كتائبُ !!

فرسانها انسحبوا للصحاري !!

ارتدَوا في العراء عباءاتهم ...

دفنوا في الرمال بنادقَهم ...

ما الذي يستطيع إذن ،

غير أن يتمشى بسُترَتِهِ "المدَنيَّةِ" في الأروقَة !

يتحدث "فؤاد طمان" في هذه القصيدة عن " قناع ذلك القائد العسكري الواقع بين عصرين؛ يشير أولهما : إلى زمن القوة والبطولة والإنجاز، ويشير ثانيهما : إلى لحظة مغايرة تحول فيها الحال فانقطعت صلته بكل ما سبق ، ويبدأ النص بالزمن الأخير – زمن الشعور بالفراغ والإحباط والانكسار– باعتباره الزمن الفعلى للنص"[1] ، مُنوَّعًا بين الأسلوب الخبري والإنشائى ، متمثلًا في الاستفهام الذي طرحه في نهاية المقطوعة ليترك التساؤل قائمًا في ذهن المتلقى .

---

[1] محمود سعد قنديل : بنية المفارقة في شعر فؤاد طمان ، ص٣٥.

ويستشرف "عبدالمنعم سالم" المستقبل من حوله في قصيدة (أيها الموج تدفق) [1] ، فيقول :

ما الذي يبدو وراءَ الغيمِ

نَهْرٌ ذاكَ

أمْ قَهْرٌ جديد؟!

انتظِرْنى ساعةً

علِّى أرى

هل يستقيمُ الظِّلَّ

أو نمضى مع الجَزْرِ بعيدًا مرَّةً أخرى

بَطِيءٌ ذلكَ التابوتُ

والمَوجُ ارتِجاف

أيها الموجُ الذي يَحْمِلُنى

ماذا دهاكَ اليومَ

هل تخشَى انبهارَ البَعْثِ

أو تنوي الخِيانةْ؟!

---

[1] عبدالمنعم سالم : الآبق من حفل صاخب ، ص٥٣- ٥٤.

لا تخفْ

تِلكَ يدي خاليةٌ

إلا مِنَ المَخطوطِ فيها

إننى ألقاكَ في سِرِّي

كما ألقَى التى مِن أجْلِها

أُلقِيتُ في اليَمِّ

فخُذْنى مُطمَئِنًّا

إننا كنا نسيجًا واحِدًا

لا يَتفَتَّقْ

أيها المَوجُ

تدَفَّقْ

نحوَ مَنْ تَزْعِجُهُ رؤياهُ

كَيْما

تتحَقَّقْ

يتسائل "عبدالمنعم سالم" من خلال أدوات الاستفهام التى ذكرها في بداية قصيدته عن المستقبل الذي ينتظره .

كما نجد "فوزي خضر" " يكرر أحياناً البنية الأسلوبية ، فيستخدم الجملة التى فيها إضافة"[1] كقوله :[2]

وإذا ما عشقت :

فعيد الحصاد ،زفاف العصافير ، تصفيق فوز ،دعاء الرضيع ، تراتيل ،رقص المطر ويقول "أحمد محمود مبارك" وفي قصيدة (تجليات أكتوبرية)[3] :

أيا مصر . ،

يا موطن المكرمات

أيا درةٌ في جبين الحياة . ،

اهنئى .

استخدم الشاعر هذا الأسلوب في عدد من أبيات شعره متفننا في استخدامه لأغراضه اللغوية المختلفة ،و يلاحظ أن أكثر ما استخدمه من أدوات الاستفهام حرف الهمزة ، كما استخدم أداة النداء الياء.

[1] – عبدالقادر القط : ديوان "مسافات السفر" للشاعر فوزي خضر" الرؤية والتجربة" ، قرنفلة لسيدة البحار شعراء من الإسكندرية ، مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري ،وإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي ،١٩٩٨م ،ص٢٦.

[2] فوزي خضر : مسافات السفر ، ص٩.

[3] أحمد محمود مبارك : الأعمال الكاملة ،ج٢ ،ديوان أوراق قديمة و وأوراق جديدة ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،٢٠١٥م ،ص١٧-٢٢.

والشعر السكندري في النصف الثانى من القرن العشرين قد دخلت عليه تقنيات الحداثة ،"ولعل من المرتكزات الحداثية الأساسية في الخطاب الشعري كَسْرَهُ لنمطية اللغة ، واستحداثه لغة شعرية جديدة ، تتمرد على القوالب الجاهزة التى لاكتها الألسن ، لقد تمكن شعراء الحداثة من خلق لغة جديدة ، وتفجير الطاقات التعبيرية للألفاظ ، ولغة شاعرنا تؤكد هذا الاختيار الحداثى وتُزَكِّيه ، فقد جاءت لغته غنية بحمولات دلالية وتعبيرية ، لغة تتخطى المقاييس وتنزاح عن المألوف عن طريق عقد علاقات غير مألوفة بين المفردات "[1]

لعل ذلك ظهر جليًا في تجربة "شبلول" الشعرية ، فقد بدأ بكسر رتابة اللغة بداية بكسر العناوين النمطية ،واستخدام أسلوب جديد في الكتابة ، ففى قصيدة (روعة الممات) حيث يجمع العنوان بين المتناقضات ، إذ كيف يكون الموت رائعا بينما هو شىء ممقوت لكنه يصبح رائعا إذا كان في سبيل قضية ما ، وهذا ما تحيل عليه دلالات القصيدة ، ثم نجد قصيدة "ذكريات الفناء" إذ ينعى الشاعر موت العروبة ، لكن هناك من هم رغم الحصار يعيدون الضياء لشمس النهار ، فبفضلهم تقوم فلسطين ،

[1] – سعاد الأمين : الحداثة والتراث في شعر أحمد فضل شبلول من خلال ديوانيه : "امرأة من خشخاش" و"تغريد الطائر الآلى" ،ص٧.

وتعود إليها الحياة رويدا رويدا ، فتعود إليها الجباه التى توحى بالعزة والشرف ، ليختم قصيدته بأن فلسطين تبقى وإسرائيل تصبح ذكرى فانية. "[1]

ونراه يقول في قصيدة (كَف وسيف) [2]

كيف سأدعو لحب السلام؟

ونحن نعانق هذا الظلام

وكيف وكيف وكيف؟

وليس معى أيّ كف

وليس معى أيُّ سيف

إننا نلحظ في هذه الأبيات تعبير الشاعر "بلغة مشتعلة متأججة تترجمها الاستفهامات المتكررة ، كما نجد اختيار السيف ليدل على القوة ، والكف لتدل على الإرادة دلالة واحدة على دقة الاختيارات اللغوية"[3]

---

[1] - سعاد الأمين : الحداثة والتراث في شعر أحمد فضل شبلول من خلال ديوانيه : "امرأة من خشخاش" و"تغريد الطائر الآلى" ،ص٧.

[2] - أحمد شبلول : امرأة من خشخاش ،ص١٩

[3] - سعاد الأمين : الحداثة والتراث في شعر أحمد فضل شبلول من خلال ديوانيه : "امرأة من خشخاش" و"تغريد الطائر الآلى" ،ص٧.

ويتحدث شبلول في قصيدته (قراءة في كتاب المستقبل)[1] :

فتأرجح فوق الموج

يحتضن الزبد النابض في الأعماق

ينفلق البحر

تنشطر الأرض

يسافر في قطرات الماء الصاعد نحو الشمس

حيث يصير رصاصة إيمان

تتفجر عند بلوغ القرن الحادي والعشرين

إن لغة هذا المقطع المكثفة بالدلالات " توظف قصة في سياقات متعددة ، لتتابع خروج موسى من بين الموج ، وفي مواجهته للكفر وانتصاره عليه ، لتصل إلى انبعاث الروح المؤمنة المناضلة وعودتها من جديد في القرن الحادي والعشرين ، فكثرة الانزياحات في النص ، الزبد النابض في الأعماق ، والماء الصاعد نحو الشمس ، كلها

[1] – أحمد شبلول : تغريد الطائر الآلى ،ص٣١.

تقنيات لغوية تتلاحم مع الرؤيا المعبر عنها محققة تكسير النمطية والنموذجية ، وتتجاوز محدودية القراءة. "[1]

كما نجد في تجربة "شبلول" قدرة كبيرة على توظيف الإنزايحات اللغوية ، ومن ذلك قوله في قصيدة (عله ينتصر)[2] :

يجري إلى شوقه المنهمر

إنه الآن يبذر حبا على أرضه المجدبة

يصاحب شمس الليالى

لمن ستطير البحار

وقف الماء يرتل أمجاده الأسنة

إن هذه المقدرة اللغوية التى تتمتع بها قصائد "شبلول" ، وقدرته على تغيير نمط الكتابة ، والمواكبة لكل ما هو جديد يعد ملمحًا مهمًا في تجربته ، كما يمكننا القول أن ذلك يعد إضافة إلى الشعر السكندري وثيمة جديدة تضاف له .

---

[1] – سعاد الأمين : الحداثة والتراث في شعر أحمد فضل شبلول من خلال ديوانيه : "امرأة من خشخاش" و"تغريد الطائر الآلى" ،ص٧.

[2] – أحمد شبلول : تغريد الطائر الآلى ،ص١١.

ويقول " ناجى عبداللطيف" في قصيدة (محاولةٌ للخروجِ من نافذةِ الزمنِ القشْ . !

)[1] :

(الوطنُ الجرحْ ..

الوطنُ العلةْ ..

ما بينَ القيدَينِ ..

تنامُ المقلةْ .)

فتحسّس موضعَ جرحكَ ..

حينَ تنامْ .

أغمض عينيكَ ..

على لحظةِ إشراقِ الدمعاتْ .

لا تقتربَ الآنَ من الضوءِ الخافتْ .. ،

فالظلمةُ مازالتْ متكأً للغرباءِ .. ،

ومأوى للأحزانْ .

يا عمريَ الضائعِ ..

بينَ يديكَ الآنَ أضيعْ .

---

[1] ناجى عبد اللطيف : الأعمال الكاملة ، ديوان اغتراب ، ص٤٢-٤٤ .

أحملُ جرحَىْ .. ،

وأسيرْ ..

أحاولُ أن أفلتَ ..

من نافذةِ الزمنِ القشْ .

أهربُ .. ،

كيف يصيرُ العمرُ بعينىَّ سراباً .. ،

وسؤالا هشْ .؟

إن هذه التساؤلات التى طرحها "ناجى عبداللطيف" في تلك المقطوعة بعد إخباره عن واقع محدد يكتنفه كثيرا من القهر ، منتقلًا بذلك من الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائى الذي تدور أغراضه ما بين التمنى والرجاء ، والالتماس والاستفهام الاستنكاري على حسب نوع هذا الأسلوب الإنشائى ، وذلك " منذ أوائل التسعينيات ، وفي خِضَم التغيرات التى كان يشهدها العالم ابتداء من صدمة غزو العراق للكويت مرورًا ببشائر العولمة وانهيار الاتحاد السوفييتى والتبشير بخارطة الشرق الأوسط الجديدة وأحداث أخرى كبيرة ما نزال نحاول استيعابها ، انحرف الشعر عن مسار تطوره الطبيعى ، ودخل مدخلا قائما على القطيعة بينه وبين التراث بعيدهُ وقريبهُ ، وراح يغوص في متاهات الغموض والانزياحات الغريبة كأنه يحاول

أن يكون صورة للإحباط والإرباك الفكري الذي باتت تعيشه أوساط السياسة والثقافة التى كفرت بإيديولوجياتها التقليدية وانهمكت بالبحث عن بديل في خليط غريب وغير متجانس من النظريات والأفكار التى نقلها المترجمون ولم يجيدوا في أحيان كثيرة ترجمتها ، منذ ذلك الحين أخذ الشعر يفقد شيئا فشيئا مساحات نفوذه ، وزحفت فنون السرد التى استقوت بقدرتها على ملامسة الهموم اليومية للإنسان العادي ، لتحتل تلك المساحات التى تخلى عنها الشعر طوعا ، ولم يعد للشعر ذلك الجمهور الذي تغص به قاعات الأمسيات الشعرية ، ومنذ ذلك الحين صار معظم الشعراء يكتبون بلغة واحدة ، ولم يعد من الممكن أن تعرف أن هذا أسلوب فلان وذلك أسلوب غيره. ولم يعد من السهل التحدث عن معايير وضوابط للنص الشعري ، بل لم يعد من الممكن وضع تعريف مقبول بأدنى الحدود لهذا الفن الذي كان يوما ما هُوِية الأمة ، غير أن هذا لا يمنع وجود شعراء قاوموا هذه الموجة محاولين تطوير أدواتهم اعتمادا على ما لديهم من التراث اللغوي مع وعيهم بضرورة استلهام روح العصر ، وأزعمُ أن هذه الشعرية وما سبقها للشاعر "أيمن صادق" تفصح عن شاعر من هذا الطراز"[1]

[1] د. ثائر العذاري: أيمن صادق ومراوغة اللغة ، ص١

يقول "أيمن صادق" في قصيدة (النشيد الرابع والخمسون بعد المائة الأولى) [1] :

يا واحدتى

لا أعرِفُ..

هذا الواقفُ قُدَّامى في المرآهْ

فكِلانا..

ينْكِرُ صاحِبهُ

لا أدري هل تكرارهذا الأسلوب الإنشائى لدى "أيمن صادق" على مدار ديوان كامل متمثلًا في "ياواحدتى" يمثل دلالة معينة مقصودة لفظًا ومعنى لدى الشاعر ، أما أنها تعطى مساحة لا محدودة لدى المتلقى في استلهام كافة ما يشير إليه هذا التركيب ، والذي يوحى بمدى قرب المنادى والتفرد الذي يمارسه على الشاعر في أبسط علاماته ، " فالشعر ، كما أفهمه هو فن اللغة الخالصة؛ لأنها مادته الوحيدة التى يُبنى منها ، لذلك لم يجد ناقد مثل "أرشيبالد ماكليش" تعريفا للصورة الشعرية أفضل من أن يقول إنها رسم بالكلمات ، وقبله بأكثر من ألف عام كان "الجاحظ" يرى إنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسجِ وجنسٌ من التصويرِ ، غير أن

[1] أيمن صادق: من نشيد الأنشاد الذي إلى سمر ،سفر رابع "سفر الحرية" ص١٢

الشعراء كثيرا ما يفتتنون بسحر اللغة فتسيطر عليهم هواجسها ، أما في هذا [النص الشعري] فنحن نقف بإزاء شاعر لا يَنْسَى أن اللغة أداة يستطيع تطويعها بقدر معرفته بأسرارها ، فيشرّق ويغرّب فيها تشريق وتغريب عارفا بمجاهلها"[1]

إذ إن سيمولوجيا العنوان" التى سماها (من نشيد الإنشاد الذي إلى سمر) ، واستخدامه لكلمة (من) في العنوان أتاح له أن يصدر ما شاء من هذه السلسلة ، فهو مهما كتب ستبقى كتابته (بعض من) وسيبقى هناك متسع لبقية وحلقات أخرى ، ولذلك كان النشيد الأول كلمة واحدة (أحبك) ، يليه النشيد الأخير الذي هو محض علامة سؤال (؟) لأنه لم يأت بعد.

ترتكز

من كان حبيبك..

محظوظٌ أكثرْ

هذه هى صيغة الخطاب التى يلزم الشاعر نفسه بها ، وهو بهذا يتخلص من الخطابية التى تلازم الشعر حين يحاول الشاعر مخاطبة القارئ ، فـ"أيمن صادق" يجعل القارئ شاهدا على أفكاره التى يعترف بها لـ (واحدته) التى لا يمكنه أن يكون أمامها إلا (صادقا) كنتيجة طبيعية لتوحدهما. ويبدو أن أحد عناصر القداسة التى

---

[1] د. ثائر العذاري: أيمن صادق ومراوغة اللغة ، ص؟

أراد الشاعر إكساء نصوصه بها هذه العبارة (يا واحدتى) التى ألزم نفسه بأن تكون فاتحة كل نص ، فهى استيحاء من افتتاح سور القرآن الكريم بالبسملة"[1]

يقول "أيمن صادق" في قصيدته (النشيد الثامن بعد المائة الأولى)[2] :

يا واحدتى

طفح الكيل

صرنا ..كغثاء السيل

وجميع رجال القريةِ..

ينقصهم ذيل.

إنها" شعرية موشوجة اللغة والرؤى والخيال بنسقية الشعرية العربية تتصل بنهرها الجمالى المتطاول في ذات الوقت الذى تمارس فيه أبهى ألوان الانفصال والجدة والتجريب والأصالة؛ لأنها استطاعت بقوة أن تميِّز تمييزًا جماليًا واعيًا بين شعرين وبين حداثتين : حداثة شعرية شكلانية موهومة تقع خارج التاريخ وتغترب اللغة ويضطرب التواصل ، وتمحى الملامح ، وتتلاشى الموسيقى ، وتتلاغز التراكيب ، وتتعتم المجازات فترى الصلات التخييلية للنص بعيون الشعوذة الجمالية المنبتة عن

[1] د. ثائر العذاري: أيمن صادق ومراوغة اللغة ،ص٣.

[2] أيمن صادق : من شيد الأنشاد الذي إلى سمر ،سفر ثالث" سفر الحرمان" ص٢٠

مرجعيتها الذوقية العربية الأصيلة المتجددة. فتكون شعرية حداثية شكلانية تتشكل كفقاعات وانفعالات ونزوات عابرة ما إن تنعقد على الفراغ حتى تنفثأ على التلاشى والزوال ،لكن حداثتنا مع الشاعر "أيمن صادق" حداثة شعرية تجاوزية تستنسغ عمق اللحظة - اللحظات- الحضارية والثقافية الراهنة العربية والغربية بكل تعقيداتها المعرفية وعلاقاتها الجمالية ودلالاتها الحضارية المرئية واللامرئية ، مشتبكة بخبرة الماضى ومقتضيات الحاضر واستشرافات المستقبل ، تتغيا خلق رؤى وجسورًا تخيلية ومعرفية وجمالية جديدة"[1]

يقول "أيمن صادق" في قصيدته [2]:

ياواحدتى

إنّى..

أتقَشَّرُ عن موتٍ

لا أدري..

هل أتقَشَّرُ منّى

أم..

عنّى

---

[1] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ،كلية الآداب ،جامعة السويس ،ص٢.

[2] أيمن صادق : السفر الرابع (سفر الحرية) ،النشيد الثالث والخمسون بعد المائة الأولى ،ص١١

إن "أول امتياز لهذه الشعرية يتمثل في وعيها اللغوي التشكيلى الدال ، ولا نقصد بصفة الدال هنا مجرد الدلالة المعنوية أو المضمونية أو محتوى الشكل الشعري ، بل نقصد ما هو أوغل من ذلك وأنفذ ، حيث بنية اللغة الشعرية جسد خلق لا وسيلة تواصل فحسب ، اللغة جسد الوجود وليس مجرد تعبير عن الوجود ، إن تحريك حساسيتنا اللغوية يعنى تحريك واقعنا وفكرنا وروحنا وإدراكنا ووجودنا وهويتنا" [(١)].

كما "لا يستطيع الشعر أن يتقشر من ذاته أو عنها إلا بتواصل لغوي حى خلَّاق فهو يمارس جدل الانفصال (أتقشر عنى) من خلال جدل الاتصال الكامن في هذا السؤال الاستنكاري (هل أتقشر منى أم عنى؟) ،يكتشف الشعر أن سر الواحد يكمن في سر الكل ، وأن أي اختلال في عمق الأنا الشعرى هو اختلاف في عمق الكينونة الجمعية للوطن واللغة والتاريخ"[(٢)].

يقول "أحمد شاهين" في قصيدة (عبثية)[(٣)] :

تأرجحَتِ الأرض

ما بين قلبى

[(١)] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ،كلية الآداب ، جامعة السويس ،ص٢.

[(٢)] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ،كلية الآداب ، جامعة السويس ،ص٣.

[(٣)] أحمد شاهين : ديوان" مرفأ لنورس الصقيع" ،ص٨١– ٨٤.

وآخر غصنٍ يموت ...

على شجر الذكرياتِ

فمزقت ثوبى البرىءَ

وحدقت في وجهِ أمى

فأغلقت الأَّم أبواب أعينهِا بالبكاء

وكانت تنام

على شرفةِ الفجر عصفورةٌ شاحبة

فأقبلَ من آخر الأرض هذا العُقاب ،

ليسرقَ من حلمِها النورَ ،

ساءلت أمّى

عن ثوب جدي والمسبحة

فأخرجَت السيفَ من غمدهِ

واستدارت تصلى

في ظل هذا الجو المشحون بالمشاعر الذي أنتج هذه القصيدة التى بدأت بذكر الماضى والذكريات ىظهر الاضطراب في هذه الأساليب المُستخدَمة سوءًا الخبرية أو

الإنشائية المتتالية من قوله (فمزقت ثوبى البرىءَ) ، وقوله (ليسرق من حلمِها النورَ).

تقول "عزيزة كاتو" في قصيدة (أحزان قديمة)[1]:

تناثر الحلمُ القديمُ بلاأثر

تمحو ظلالُ الزيفِ أشرعتى

بأحزان عقيمة

فتغيب آلافُ الصور

ويصير جُرحك رجعَ أغنية سقيمة

تحكى عن الغضب الذى يأتى

ولكن .. ليس يأتى

أوهكذا صارت قصائدي القديمة غرث

باهتة .. بدون ملامح وبدون سمت

أأنا أنا أو أنتِ أنتِ؟

لِمَن الصلاة الآن فيكِ

الباب الثالث وكيف صرتِ

[1] عزيزة كاتو : يوميات امرأة تبحث عن هوية ،ص٤٣.

لِمَن المآذن والقباب

وكل تاريخى .. ورایاتی .. وبیتی

هل حائط المبكى استدار

وصرت .. واخجلى

محظيةً لِمَن استباح حدائقى

وأباح زيتى ؟

لقد استطاعت الشاعرة أن تنقل الانفعالات النفسية التى تمر بها ،في اللوحة الشعرية حيث بثت مضامينها الشعرية في جانب الانفعالات النفسية بكل دقة ،وركزت بخاصة على المتلقى الذي يتشوق لقراءة هذا النص الشعري.

كما استطاعت الشاعرة أن توصل نوعا من إحساساتها النفسية ،ومشاعرها من خلال تلك القضايا المتناقضة المتصارعة ، الموحية بالحيرة التى كانت تكتنف الشاعرة ، وعلى الرغم من التقريرية التى اتصفت بها تلك الأبيات ، فإنها اتسمت بسمة اللغة الشعرية من حيث إن كلماتها ترقى إلى المستوى الجمالى الاستطيقى الذي لا يبلغه سواها .

و قد وظفت الشاعرة الاستفهام بكثرة في قصيدتها حيث كانت نسبة تواتره عالية ، وكان هدف الشاعرة من استعمال هذا الأسلوب بيان حزنها لضياع الأرض ،

وكذلك تأثرها بالقضية العربية وما كان يحدث في الأرض المقدسية ، من أوضاع سياسية ،واجتماعية .

التقديم والتأخير .

إن الأساس في البنية اللغوية أن تأتى على نسق البناء النحوي دون تقديم أو تأخير ، إذ إن التقديم والتأخير الذي يكون جزءًا من بنية اللغة – كتقديم أدوات الاستفهام – وشبه الجملة – لا يعد نمطًا إبداعيًا إذ إنه تحرك في بنية اللغة الأساسية .

والتقديم والتأخير وفق هذا المنظور يمثل عتبة مهمة من عتبات الإبداع الأدبى .

التقديم في اللغة : التقديم من الفعل قدم " المقدم : هو الذي يقدم الأشياء ويضعها في مواضعها ، فمن استحق التقديم قدمه "[1] .

ويقول الزمخشري : " وأقدمَ بمعنى تقدّم ، ومنه مقدّمة الجيش : للجماعة المتقدّمة ، والإقدام في الحرب "[2] .

وقال "**الجوهري**" : " وقدم بين يديه ، أي تقدم قال تعالى : (لا تقدموا بين يدي الله ورسوله)" [الحجرات : ٢] .[3].

التأخير في اللغة : والتأخير : " ضد التقديم ، ومؤخر كل شيء ، بالتشديد : خلاف مقدمه " [4].

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مادة (قدم) ، ج١٢/٤٦٥.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة ، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ١٤١٩هـ ١٩٩٨م ، ج٢/٥٨.

[3] الجوهري : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية ، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين – بيروت ، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م ، مادة (قدم) ، ج٥/٢٠٠٧.

[4] ابن منظور: لسان العرب ، ج٤/١٢.

من ذلك يتبين أن التقديم والتأخير مصطلحان متقابلان في الأساس ، فمقدمة الشيء تقابل مؤخرته ،وعلى ذلك التأسيس اللغوي.

التقديم والتأخير اصطلاحًا : " يراد بالتقديم والتأخير أن يخالف عناصر التركيب ترتيبها الأصلى في السياق فيقدم ما الأصل فيه أن يتأخر ويتأخر ما الأصل فيه أن يتقدم ، والحاكم لترتيب الأصلى بين عنصرين يختلف إذا كان الترتيب لازمًا أو غير لازم ، فهو في الترتيب اللازم – الرتبة المحفوظة- حاكم صناعى نحوي ، أما في غير اللازم – الرتبة غير المحفوظة – فيكاد يكون شيئًا غير محدد؛ لكن توجد بعض الأسباب العامة التى قد تفسر الترتيب الأصلى — بنوعيه — بين عنصرين ،وهى مختلفة في اعتباراتها ، فمنها معنوي ،ومنها ما اعتباره لفظى ،أو صناعى "[1].

إذ إن فلسفة التقديم والتأخير تؤكد أنه " باب كثير الفوائد ، جَمُّ المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، ويفضى بك إلى لطيفة ، ولا تزال ترى شعرًا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولَطُف عندك ، أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان. "[2] ،مما يؤكد أن المزية في التقديم والتأخير هى مخالفة سير الكلام على نمط واحد ،

---

[1] الصنعانى : التهذيب الوسيط في النحو ،دار الجيل ،بيروت ،١٩٩١م ،ص١١٢.

[2] الجرجانى : دلائل الإعجاز ،ج١/١٠٦.

ونسق محدد ، مما يمله السامع ، وتمجه الأذان ، ولا يستطيع تحقيق هذا الأمر إلا من وقف على مناط اللغة ،وأدرك حقيقة بنيتها ،وما يحسن فيها ،وما لا يحسن.

وقد قسم علماء اللغة التقديم والتأخير إلى وجهين :

تقديم يقال إنه على نية التأخير ، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه ،وفي جنسه الذي كان فيه ، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل ، كقولك : "منطلق زيد" و "ضرب عمرًا زيد" ، معلوم أن "منطلق" و "عمرا" لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه ، من كون هذا خبر مبتدأ ومرفوعًا بذلك ،وكون ذلك مفعولًا ومنصوبًا من أجله كما يكون إذا أخرت.

وتقديم لا على نية التأخير ، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم ، وتجعل له بابًا غير بابه ،وإعرابًا غير إعرابه ،وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأً ويكون الآخر خبرًا له ، فتقدم تارة هذا على ذاك ، وأخرى ذاك على هذا ، ومثاله ما تصنعه بزيد والمنطلق ، حيث تقول مرة: "زيد المنطلق" ، وأخرى ، "المنطلق زيد" ، فأنت في هذا لم تقدم "المنطلق" على أن يكون متروكًا على حكمه الذي كان عليه مع التأخير ، فيكون خبر مبتدأ كما كان ، بل على أن تنقله عن كونه خبرًا إلى كونه مبتدأ ،وكذلك لم تؤخر "زيدًا" على

أن يكون مبتدأ كما كان ، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبرًا" [1].

يقول "القبانى" في قصيدة (الباب والرحا) [2]:

الليل والجدار والقمر

وحلقة ببابنا القديم تنتظر

من يبعث الحياة في عروقنا

من ينفض الصدا

ويسمع الجدار صوتها الشجى

* * * * * *

الباب يا صديقى استدار

وواجه الجدار

ولم يعد هناك .. من يقول..

من هناك؟

برغم كثرة الذين يعبرون

---

[1] الجرجانى: دلائل الإعجاز ،ج١/١٠٦-١٠٧.

[2] عبدالعليم القبانى :ديوان انطلاق ،الإسكندرية ،١٩٨٩م ،ص٨.

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر وصف لنا حالة السنون الحزينة التى مر بها وعاش فيها ، كما نجد أنه فصل بين المبتدأ والخبر بجملة " ياصديقى" في قوله " الباب يا صديقى استدار " ، ووصف الوضع على أنه ليس فيه حياة ، وأنه مجرد ذكريات حزينه.

يقول "عبدالمنعم الأنصاري" في قصيدة (لا تظنى) [1] :

وغدي تحجبه عنى سدود ومتاهات وليل وبحار

إن تقديم المفعول به (وغدي) يدل على أن هذا الغد هو محل اهتمام "الأنصاري" ، وكأنه يتوقع ما يحدث في الغد من أحداث كبيرة ، وحتى يتأتى له معرفة حقيقة هذا الغد المجهول تمنى أن يزيل كل ما يعترض هذا الغد من عقبات .

إن الأبعاد الدلالية للتقديم والتأخير لدى "الأنصاري" تتخذ مساحات كبيرة ، إذ يوظفها كى تعطى أجوبة واضحة ومحددة حول المُخلِّص الذي تعْقَدُ عليه آمال الأمة ، كما يقول "الأنصاري" في قصيدة " اليأس والمخاض "[2].

فالفعل أنتِ عليه الأمرُ مجتمعُ والحقُ أنتِ عليه الجمعُ مؤتلفُ .

---

[1] عبدالمنعم الأنصاري : الأعمال الكاملة ،ص٢٨٨.

[2] عبدالمنعم الأنصاري: الأعمال الكاملة ،ص٣٠٩.

إن تقديم الخبر على المبتدأ في قول "الأنصاري" (فالفعل أنت) و (الحق أنت) حتى يظهر اهتمامه بالموصوف وهو(المنقذ الموعود) ، وهو بمثابة المُخلِّص الذي ينتظره الناس لتخليصهم من الشرور.

إن أهم ما تتميز به اللغة العربية قدرتها على التحول المكانى في عناصر الجمل مع الاحتفاظ لكل عنصر بمكانته الحقيقية في الجملة ،ومع زيادة في المعنى من خلال هذا التقديم والتأخير؛ وذلك بسبب وجود الحركات الإعرابية التى ساهمت في الاحتفاظ بهذه الخصوصية ، حيث جعلت لهذه العناصر "مزية تجعلها قابلة للتقديم والتأخير في كل وزن من أوزان البحور ، لأن علامات الإعراب تدل على معناها كيفما كان موقعها في الجملة المنظومة ، فلا يصعب على الشاعر أن يتصرف بها دون أن يغير معناها [1] ، ومن أنماط التقديم والتأخير التى تشكل ظاهرة أسلوبية في الشعر السكندري ما نجده عند "فؤاد طمان" في قصيدة (بردية الغروب)[2] :

عدوت على مدارات النجوم الزَّهر

طول العمر..

هممت على بحار الكوكب الفتان..

أطلقت الطيور البيض من سفنى على شطأنه

---

[1] – عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ،المكتبة العصرية ،صيدا ،بيروت ،(د–ت) ،ص١٦.

[2] فؤاد طمان : من وصايا أبوللو ،المجلس الأعلى للثقافة ،٢٠١٣م ،ص٥١.

وهتفت :

كونى ياطيور بشائر الأفراح ..

كونى في الظلام بشائر الفجر ..

وأشعلت الحرائق كلما أنَّ الضمير

على طريق القيصر السفاح ،

محتميًا بأسرار الجنان الثبت .. معتصمًا بأقداري ..

أقمت على السواحل ألف تمثال لفينوس ،

ورايات الغد الموعود فوق لجين أقماري ..

أسهم التقديم في تأكيد المعنى الذي تنهض به هذه الأبيات وهو بيان الغد المأمول ، وقد ساعد هذا التقديم على "مراعاة نظم الكلام؛ وذلك أن نظمه لا يحسن إلا بالتقديم ،وإذا أخر المقدم ذهب ذلك الحسن ،وهذا الوجه أبلغ وأوكد .

يقول "عبدالمنعم سالم" في قصيدة (تليقُ بكَ الصَّافناتُ[1] الجياد) [2] :

لَكَ الصَّافناتُ الجيادْ

---

[1] (الصُّفْنُ) بِالضَّمِّ خَرِيطَةٌ تكُونُ لِلرَّاعِى فِيهَا طَعَامُهُ وَزِنَادُهُ وَمَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ. وَ (الصَّافِنُ) مِنَ الْخَيْلِ الْقَائِمُ عَلَى ثَلَاثِ قَوَائِمَ وَقَدْ أَقَامَ الرَّابِعَةَ عَلَى طَرَفِ الْحَافِرِ. وَقَدْ (صَفَنَ) الْفَرَسُ مِنْ بَابِ جَلَسَ. وَ (الصَّافِنُ) الَّذِي يَصُفُّ قَدَمَيْهِ وَجَمْعُهُ (صُفُونٌ) وَهُوَ فِى الْحَدِيثِ وَصِفِّينُ. مَوْضِعٌ كَانَتْ بِهِ وَقْعَةٌ. انظر في ذلك : مختار الصحاح (ص: ١٧٧)

[2] عبدالمنعم سالم : ديوان بكور ،ص٢٩.

وِللرِّيحِ تسبيحُها

وهْىَ تحمِلُ حَمْحَمَةَ الزَّحْفِ

زَحْفِكَ

نحوَ الحدودِ المَديدةِ

مِن أوَّلِ المُعتدينَ

إلى آخِرِ الشُّهَداءِ

ومِن أوَّلِ اللافِظينَ التُّراثَ

إلى آخِرِ الحافظينَ

لِما ظَلَّ بالرُّوحِ مِن رَمَقٍ

للعِباد

يُعَد الجار والمجرور من أكثر التراكيب النحوية حرية ، حيث إنه لا يحتفظ برتب معينة في بناء الجملة النحوية ، ومن ثم تكون عملية تحريكه أفقياً أيسر وأسهل من غيره ، ولقد لاحظتُ أن تقديم شبه الجملة على ما تتعلق به كثيراً ما ينبئ عن اهتمام الشاعر بالعنصر المتقدم ، كما في أبيات "عبدالمنعم سالم" السابقة.

يقول"فوزي خضر" في قصيدته [1] :

احترسى

أخشى أن أدفع رأسى في كل الجدر الصلدة

مخترقاً هذي المدن إلى مدن أخرى

احترسى ..

لا أقبل أن تعبث حاشية القصر بمائى أو خبزي

لا أقبل أن تفضى كل دروبك بى إلا للعز

لا أقبل إلا أن أبقى في عينيك حبيباً .

إن الشاعر "فوزي خضر" "يلتقط ألفاظه من معجم يسير الفهم ، ألفاظه سهلة طيعة قريبة من مفردات الحياة اليومية ، باعتبارها الانبثاق الرئيسى لدلائل عالَمَه الشعري ويكوِّن منها بناءً شعرياً جاد المضمون ، هذه هى البساطة المضللة التى أشرت إليها ، حيث يعود باللغة إلى حالتها الإشارية الأولى ، فتصبح القصيدة معادلاً لغوياً مكثفاً لحالة الاستلاب الشامل التى تحفز الشاعر لمواجهة تحديات الواقع الحياتى والواقع الوجودي"[2] .

---

[1] فوزي خضر : ديوان مكابدات ، ص٢٠ .

[2] السعيد الورقى : مكابدات فوزي خضر ، جريدة الأهرام ،١٣ نوفمبر ٢٠٠٣ – ص٢٦.

يقول "ناجى عبداللطيف" في قصيدة (إلى أطفال الحجارة)[1] :

سيدي لاتنم !

ضيَّعتنا حكاياتُ جداتنا في المساء

إذ يجئن.. ،

فيملأن آذاننا بالسكات..

يثرثرن.. ،

ما يشبه الصمت..

مايشبه الخوف..

مايشبه الموت..

كيما ننام.

سيدي لاتنم. !

(1) ناجى عبداللطيف : للعصافير أقوال أخرى ، ص٧.

هذه اللغة التى يمارسها "ناجى عبداللطيف" هى معجم مشحون بالألم والرفض ،رفض الهزيمة ، والدعوة المباشرة إلى المقاومة ، جاءت هذه الثيمات واضحة في تلك الألفاظ القوية ،والأساليب التى تدعو إلى ذلك .

كما أن عمق الوعى باللغة في شعر "أيمن صادق" قد مكنه من الإيغال التخييلى والمعرفي في أسرار الوعى" الفردي الموازي للوعى الجمعى العربى ، وكلا الوعيين ينفتحان على ديمومة الجرح العربى وهمومه بين ماضٍ وحاضر ومستقبل ،ولقد اتخذ الشاعر من البنية التشكيلية لنشيد الإنشاد موازيًا شعريًا رمزيًا لاكتشاف الذات والواقع والحضارة والكون ، فأسفار "أيمن صادق" الشعرية المتتالية :(سفر الأول ـ سفر ثان ـ سفر ثالث . سفر رابع) أيقونات تشكيلية صارمة ، قطَّرها الشعر تقطيرًا كثيفًا حتى لنعجب لهذا التقشف اللغوي والورع التصويري وكأن النص كريستالة مشعة صغيرة لكن انطوى فيها العالم الأكبر ، لا زوائد ولا فضول في القصيدة بل هندسة تركيبية محكمة رصينة تنفى الحشو وتستأصل الثرثرة وتتقشف في الأداء ،وتتقطر في الخيالات والصور والتراكيب ،فالفن تركيز وتكثيف قبل كل شيء ، والشيء البديع حقًا لدى شاعرنا هذا الاقتدار على التشكيل الشعري

الكلاسيكى العمودي منصهرًا بخبرات الحداثة والتجريب والجدة، في توازن تشكيلى رصين بين إحكام البناء وترامِيَات الدلالة "[1].

وتشكل دلالة التقديم والتأخير في بنية التركيب عند "ناجى" ملمحًا مهمًا من ملامح التركيز ولفت الأنظار، فهو يلجأ إلى ما قُدِّم على طريقة العرب في ذلك؛ للاهتمام بالمتقدم وزيادة التنبيه عليه ، يقدم الفؤاد مفعولا للتركيز عليه حين يؤخر فاعله عنه ،وقد كان حقه في الجملة أن يتقدم ،وذلك في قوله من قصيدة (ودائما يفيض النهر)[2] :

النهرُ ياسيدي ..

لما يزلْ يفيضُ . ،

والقلبُ ..

إنْ مسَّ الفؤادَ القبضُ ..

لايغيضُ . !

[1] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ،كلية الآداب ، جامعة السويس ،ص٣

[2] - ناجى عبداللطيف : الأعمال الكاملة ،ص ١٦٥.

وفي قصيدته " وردة من هوى الشعر والأفئدة" [1]يقدم شبه الجملة على الفاعل تشكل لديه ملمحًا مهمًا من ملامح البوح ،إذ يقول:

هل يبوحُ بأسرارهِ النهرُ .؟

أم أن نهرَكَ ياسيدي ..

صادرتْ ماءَهُ العذبَ ..

أيدي العسسْ !

واقفٌ عند حافةِ نهرِكَ .. ،

لما أزلْ أرتجفْ . !

يقول " أيمن صادق"[2] :

يا واحدتى

سأقول لربى حين أخش الجنة

ياربى

[1] – ناجى عبداللطيف : الأعمال الكاملة ،ص ١٦٧

[2] أيمن صادق : من نشيد الإنشاد الذي إلى سمر ،سفر أول ،ص ٢٦.

يارب الأرباب

إن امرأة كانت بزمان القهر

تطارحنى نزق التفاح

..وتقوى العتَّاب

أتمم نعمتك على

وهبنى إياها.

إن كل لفظة في مكانها " تؤدي دورها تعبيرًا ،والعفوية وحدها هى التى جاءت بكلمة " أخش" بدل " أدخل" ،والكلمتان عربيتان فصيحتان ،ولو أن الأول أكثر شيوعًا من الثانية ، فبدت كأنها عامية ،وليس ذلك بصحيح .

هذه العفوية يعرفها الشعر العربى على امتداد عصوره كلها ، وتميز بها عدد من الشعراء تستطيع أن تضعهم إلى جانب شاعرنا "أيمن صادق" ، أو تضعه هو إلى جوارهم "[(١)].

(١) الطاهر مكى : أنغام لم تسمع من قبل ، مؤسسة حورس للطبع والنشر ،٢٠٠٧م ،ص١٢.

الذكر والحذف

ربما يكون من المتعارف عليه أن تكون لفظة الاعتراض مقابل الحذف ، إلا أن الصواب أن يقال الذكر يقابل الحذف ، كما يقال الكلام يقابل الصمت ، إلا أن العرف اللغوي درج على أن الاعتراض يقابل الحذف خصوصًا في الدرس اللغوي؛ ولذلك سوف نقوم بتعريف الاعتراض والحذف كالآتى :

الاعتراض لغة : "اعترض الشىء دون الشىء أي حال دونه ، واعترض له بسهم : أقبل قبله فرماه فقتله ،واعترض عرضه : نحا نحوه"[1].

كما "يقال: اعترض في الأمر فلان ،إذا أدخل نفسه فيه ."[2].

فالاعتراض في التأسيس اللغوي يشير إلى أنه يوجد شىء في منتصف الأمر يحول بين الشىء دون الشىء الأخر ،أي تركيب يمكن الاستغناء عنه دون الإخلال بالكلام.

اصطلاحًا : "الجملة المعترضة: هى التى تتوسط بين أجزاء الجملة المستقلة لتقرير معنىً يتعلق بها ،أو بأحد أجزائها ، مثل : زيد –طال عمره– قائم ."[3] ،لذلك فإن هذا " القبيل من هذا العلم كثير قد جاء في القرآن وفصيح الشعر ومنثور الكلام ، وهو

---

[1] ابن منظور: لسان العرب ،(عرض) ،ج١٦٩/٧.

[2] ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ،(عرض) ،ج٢٧٢/٤.

[3] الشريف الجرجانى : كتاب التعريفات ، ضبطه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر ، دار الكتب العلمية بيروت –لبنان ، ١٤٠٣هـ١٩٨٣م ،ص٧٨.

جار عند العرب مجرى التأكيد ، فلذلك لا يشنع عليهم ولا يستنكر عندهم أن يعترض به بين الفعل وفاعله والمبتدأ وخبره وغير ذلك مما لا يجوز الفصل "فيه" بغيره ،إلا شاذًّا أو متأولًا" [1].

كما أنه يؤكد على مساحة كبيرة من تجاوز اللغة" إذ لا فرق فيها ،ولا تحجر ،ولا راحة ؛ بل كل شيء تجاوز ، لا تثبِت الصورة ظرفًا حتى يتراءى تفككها ،وتبرز خطوطا جديدة أو نقاط في خطوط ، ثم تكتمل صورة مغايرة ،وما يكاد العالم يطرب حتى يوازيه كنه آخر ،ويتغير الحيّز ،وتتبدل الأدوار والعلائق "[2]

يقول "القبانى" في قصيدة (لا ... لن أعود) [3] :

لا...

لن أعود لمنزلى.. لا لن أعود

إن العدو الحاقد الموتور يخترق الحدود

سأرده ..سأريه كيف تسود في الحرب الأسود

لن أعود لمنزلى لا لن أعود

---

[1] أبو الفتح عثمان بن جنى : الخصائص ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط٤ ،ج١/٣٣٦.

[2] عبدالقادر الفاسى الفهري :البناء الموازي نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ،١٩٩٠م ،ص٧.

[3] عبدالعليم القبانى :ديوان انطلاق ،الإسكندرية ،١٩٨٩م ،ص٣٠.

إن الجنود الباسلين تسابقوا عبر الحدود

وأنا هنا ..

في ساعدي أحس صلصلة القيود !!

لقد وقع الاعتراض في هذا القصيدة بقوله (الحاقد الموتور) ، وهو ما يدل على شمولية الحقد والتعدي الذي يعم وجدان الشاعر تجاه العدو

يقول "عبدالمنعم الأنصاري" في قصيدة (الطريق إلى قرطبة) [1]

أكاد أسمع – رغم البين – همستها   تقول: أقبل فأنت المنقذ البطل

استخدم "الأنصاري" الاعتراض في هذا البيت للدلالة عما يختلج في نفسه من مشاعر اتجاه قرطبة ، كما أنه يسمع همستها رغم بُعد المسافة ، كما أن الاعتراض في هذا البيت أضاف إلى المعنى وضوحًا وقوة إيحاء.

يقول "عبدالمنعم الأنصاري" في قصيدة (القرابين) [2]

حتى هتفت – وأوزاري على كتفى   من أي منعطف ياموت تأتينى؟.

كذلك هذا الاعتراض يوضح الحالة التى يعانيها في انتظار الموت.

---

(1) عبدالمنعم الأنصاري: الأعمال الكاملة ، ص١٧٣.

(2) عبدالمنعم الأنصاري: الأعمال الكاملة ، ص٢٢٣.

وللاعتراض في بنية الجملة قيمة أسلوبية بلاغية أدركها "ناجى عبداللطيف" من خلال قراءاته في عيون التراث الأدبى ، فاتخذ منه سبيلا للتأكيد على ما يعترض به كلامه ، ولا يخفى ما في ذلك من لفت انفاروالتركيز الشديد على ما وضعه موضع الاعتراض[1] ، ففى قصيدته (ردائها يقيض النهر)[2] ، يقول:

أيْقظَ في قيودِ معصمى السؤالَ . . ،

وانتحى .

أوقفنى . .

في ساحةِ الحنينِ . .

بُرْهةً .

وفي قصيدته (ردائها يقيض النهر)[3] ، يقول:

للعصافيرِ زهرُ الحرائقِ . . ،

والأمنياتُ التى . .

[1] - مختار عطية عبدالعزيز: رؤى نقدية في شعر الفصحى المعاصر ،شعراء من الإسكندرية ،دار الثقافة اللغوية للنشر والتوزيع ،٢٠١٦م. ، ص١٤٧. .

[2] - ناجى عبداللطيف :الأعمال الكاملة ،ص١٦٦

[3] - ناجى عبداللطيف :الأعمال الكاملة ،ص١٦٦

بُعْثَرَتْ في الدروبِ ..

خطىً متعبةٌ . !

وردةٌ من هوى الشعرِ والأفئدةْ . !

والأحبةُ ..

يعترض في هذه القصيدة ب- في الدروب- بين الفاعل والمفعول.

ويقول "ناجى عبداللطيف" في قصيدة (بِساطُ العشقْ !)[1] :

ياموْلايْ ..

كُنْ .. لىْ في البدءِ .. ،

وكُنْ .. لى .

أنتَ .. حَكَمْتَ ..

عَدَلْتَ .. ،

فاقسِمْ لى من فضلكِ ..

ما ترضاهْ . ،

[1]- ناجى عبداللطيف : الأعمال الكاملة ،ص١٦٦

واقسِمْ لى من نورِكَ ..

نورَ حبيبِكَ .

يقع الاعتراض في هذه القصيدة بين الفاعل والمفعول .

يقول "أيمن صادق" في قصيدته[1] :

يا واحدتى

تتدلل في غنجِ

فأقدّ قميصى من قُبُلِ

وأهمّ بها

لكنْ

تتفلّت مثل يمامِ مذعورِ

وتفرّ من الورقِ

لتحطّ على أرقى

[1] أيمن صادق : من نشيد الأنشاد الذي إلى سمرسِفْرٌ رابع – سِفْر الحرية" النشيد الرابع بعد المائة" ،ص٦٠.

في هذه المقطوعة " استطاع "أيمن صادق" أن يحقق المعادلة الجمالية الصعبة في أن يتصل بأنساقه الجمالية والمعرفية المتوارثة في أبهى صورها ،وأن ينفصل عنها أيضا بالمغايرة والتجدد والاختلاف. ولعل هذا الاقتدار التشكيلى قد تطلب من الشاعر هذا الوعى الجمالى المرهف المحتشد بموروثه الشعري من جهة ، وهذا الوعى الجمالى الأصيل بمقتضيات واقعه ، ومتطلبات لحظته الحضارية المعاصرة من جهة أخرى ، في لغة تركيبية ترميزية تحتقب في جعبتها التأويلية المتناهى في الصغر ، حتى المتناهى في الكبر "[1].

يقول " أيمن صادق" في قصيدته[2] :

يا واحدتى

الشاعر ليس يموت

لكن ..

يتحوَّر سنبلة في قلب الأرضِ ..

و أغنيةً

---

[1] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ، كلية الآداب ، جامعة السويس ،ص٤.

[2] أيمن صادق : من نشيد الأنشاد الذي إلى سمرسِفْرٌ رابع – سِفْر الحرية "النشيد السادس والعشرون بعد المائة الثانية". ،ص٨١.

تتضوَّأفي الملكوتْ

إن" أنثى الشعر تراود اللغة عن نفسها فتتمنع وتتفلت وتراوغ ، فالشعر يؤدى ما لا يُؤَدَّى بطبعه داخل الكلمات والصور ، أو تستدرج إلى عوالمها ما هو مُتأبٍ بطبعه على القنص والتشكيل ، يريد الشعر أن يقتنص الفضاءات الكونية المترامية ما بين الأرض والسماء في قفص التشكيل الشعري ولكن القصيدة تتمنع وتتروغ ثم تغوي من جديد ، الشعر مهموم بذاته يعانيها معاناة ملتبسة مراوغة ولعلنا يتوارد إلى خاطرنا الآن قصيدة "ابن كراع العوكلى" التى قالها في معاناة الشعر والانزلاق إلى مضايقه الصعبة المخيفة ، تنحدر القصيدة من غيم القلق فلا تحط على الورق أبدا ، بل تحط على مزيد من الأرق والرهق ،وهنا يكمن الشعر الحق إذ ينسرب إلى خوافي الواقع ومسكوتات الوجود ، والتباسات الثقافة ، ولعل الشاعر كان محقًا إذ عنون سفره الرابع (بسفر الحرية) ، يجب أن نفهم دلالات الحرية هنا من منظور تخييلى فلسفى واسع يخترق كل أشياء العالم من حولنا ، ولكن المفارقة المستحيلة هنا تتركز في هذا السؤال الجمالى الإشكالى : كيف نكتب حريتنا؟ وشرط الحرية ألا تنكتب أبدا ! بل أن تنساح في حومة لظى الوجود لا أن تؤسر في قفص شكل القصيد !!.. تنغل القصيدة في أسرار الواقع تمتح من غوامضه وخوافه

ومراميه التى لم تقل من قبل ، حيث الشعر حوار وتحور يعانى صيروراته الفريدة فيتسنبل سنبلة في قلب جدليات الأرض ،ثم يتضوأ في ملكوت الخيال"[١].

الحذف:

إن فلسفة الحذف ترتكز على بعد لغوي أصيل ، فلقد "أحس الإنسان بضرورة التعبير عن حاجته وعن الأحداث التى تحيط به ،وفي الوقت نفسه رأى صعوبة ذكر تفاصيل هذه الحاجة وتلك الأحداث ، إذ يتطلب هذا مساحة كبيرة من الزمان لكل من المتحدث والمتلقى ، إضافة إلى ما يحدثه هذا التفصيل من شيوع الملل ، والحشو الزائد ... إلى غير ذلك. لذلك توجهت اللغات الإنسانية إلى لون من الإيجاز عبر الحذف لبعض من عناصر الكلام. ونظراً لميل اللغات إلى الحذف كثيراً ،أصبح "ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية؛ حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام ، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة[٢].

---

[١] أيمن تعيلب : استعادة الشعرية العربية ،كلية الآداب ، جامعة السويس ،ص٥.

[٢] صبحى إبراهيم الفقى : علم اللغة النصى بين النظرية والتطبيق ،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠٠٠م ،ص١٩١.

يُعد الحذف في بنية الجملة غرضا أسلوبيا مهما يعمد إليه الشاعر؛ لتكثيف فكرته ،وإضفاء لون من التجاوب العقلى بينه وبين المتلقى ،إن كان الحذف مشرعا من مشارع أساليب العرب قديمًا.

و ترتبط بنية اللغة بوظيفتها التواصلية ارتباطا يجعل البنية انعكاسا للوظيفة"[1]

واستخدام المتكلم للحذف بدل الذكر أمر يحدده المقام التداولى (التواصلى) ، وليس له في ذلك خيار ، بل عليه أن يراعى من جهة قصدية ملفوظه ، لأن الأصل في الكلام القصدُ ، ويشارك في هذا القصد كل من المتكلم والمخاطب ، لأن تحقيق التفاعل المطلوب في أي تواصل يَشترِط أن يشارك المخاطبُ المتكلمَ في هذه القصدية وهو على حال المستمع ، أي أن يتحقق ما يسمى بالتفاعل الخطابى الذي يعد الأصل في الكلام"[2].

و"ناجى" قد حرص على تعقب شعب الحذف وتخير طرقه في بنيات جمله ..

يقول في قصيدة (ودائما .. يفيضُ النهرُ . !)[3]

ترى ..

---

(1) أحمد المتوكل : الوظيفة والبنية : مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية. منشورات عكاظ ،١٩٩٣ ،ص : ١٠.

(2) عبد الرحمان طه : اللسان والميزان أو التكوثر العقلى. المركز الثقافي العربى ،١٩٩٨م ،ص : ٢١٥ -٢١٦.

(3) ناجى عبداللطيف : الأعمال الكاملة ،ص١٦٦.

أحينَ قادنى البحرُ ..

إليكَ سيدي .. !

أكنتُ وحدي ..؟

أمْ ترى ..

وحدي معكْ . ؟ !

نجد أن البنية الأساسية للجملة " أم ترى كنت وحدي معك" . ؟